di
Luca Malavasi

Da *Fargo* a *Fargo*

Sostenere che la televisione contemporanea, in particolare la serialità, *somiglia* al cinema (per poi aggiungere, in molti casi, che lo supera) è, insieme, un'ovvietà e un errore. È evidente e vero solo in parte (per esempio, non lo è in termini di esperienza), ed è comunque un'affermazione insufficiente da cui partire (o alla quale arrivare) quando si ragiona di cinema e televisione contemporanei e dei rapporti tra i due – che, non c'è dubbio, esistono e vanno indagati. Un po' meno evidente ma un po' più vero potrebbe essere sostenere che la televisione *pensa* il cinema (e fa pensare al/il cinema). Di certo, non fa bene all'indagine la ritrattistica vulgata, che vuole la televisione grande e anzi *più grande*, smagliante e in salute (cosa tutt'altro che vera), nuova e potente, e il cinema un po' tetro e ritirato e intimidito da un tale superpotere mediale.

Il problema non è di dimensioni ma, semmai, di coscienza delle proprie dimensioni: la maturità, per potersi definire davvero tale, non può coincidere semplicemente con un'esibizione di forza ma – ed è quello che sta accadendo da qualche tempo alla serialità televisiva – deve assumere la forma di una domanda rivolta alla propria identità, in registro inevitabilmente (e più o meno scopertamente) problematico, pensoso, autoanalitico. Una domanda rivolta ai propri confini, alle proprie parentele, al proprio destino: ed è all'interno di questo esercizio necessario che il cinema entra davvero in scena (al di là, cioè, di affinità di superficie, che sono più che altro una questione atmosferica e postmediale), non come semplice termine di confronto, ma come dispositivo e istituzione culturale con cui confrontarsi. Se la televisione fa pensare al cinema è perché oggi, più che mai, pensa il cinema, anche – e soprattutto – nel senso che pensa se stessa grazie al cinema, il quale, nel corso della sua storia "più grande", le domande che la serialità televisiva ha cominciato a elaborare consapevolmente solo adesso se le è già poste molte volte (e ancora continua a porsele). In altre parole: ciò che davvero attribuisce un tono e un valore cinematografici alla serialità – ciò che consente un'attribuzione meno superficiale dell'aggettivo "cinematografico" – è il fatto che essa stia elaborando, con forza e chiarezza maggiori, un dubbio identitario, e che nella ricerca di una risposta, se non proprio di una soluzione, guardi all'esempio del fratello maggiore, con l'effetto di voltare l'indagine in una domanda estetica, e di trasformare il lavoro sull'immagine e sullo *storytelling* in un interrogativo sull'immagine e sullo *storytelling*. Questione, insomma, di *modi*, di articolazione della domanda e di orientamento della ricerca. Questi sì, cinematografici.

È rispetto a queste questioni che una serie tv come *Fargo* (due stagioni, 2014-2015; la terza andrà in onda a partire dall'aprile 2017) appare particolarmente istruttiva e anzi paradigmatica. *Fargo*, infatti, non è semplicemente una serie televisiva ispirata a un film di particolare successo (del 1996, diretto dai fratelli Coen, che della serie ideata da Noah Hawley sono produttori esecutivi), ma una serie *su* quel film o, meglio ancora, sui problemi – debitamente tradotti – che quel film poneva alla narrazione e al rapporto tra una (vera o falsa, poco importa) storia vera e la sua versione fictional. Da questo punto di vista, la serie è un esercizio di consapevole intermedialità, in cui un doppio – per grandezza – dialogo, quello tra un film e una serie televisiva a esso ispirata, e quello tra cinema e televisione, si trasforma in uno dei temi dell'operazione, se non nell'unico, vero tema dell'operazione; ma non, banalmente, per dire quanto la televisione possa essere cinema; piuttosto, per mettere alla prova, grazie al cinema, le dimensioni, l'identità, la logica della televisione stessa. Tra i due *Fargo* (con buona pace dei critici televisivi) non si dà mai un confronto enigmistico, del tipo trova le somiglianze e le differenze, ma, piuttosto, una *prova di fattibilità* in cui la televisione usa il cinema per esplorare se stessa.

La prova empirica di tutto questo è una constatazione piuttosto ovvia: a differenza di quanto accade generalmente nel caso di una serie tv che nasce o prende le mosse da un film, di fronte ai due *Fargo* la semplice domanda (peraltro forzata dal titolo) «In che rapporti stanno film e serie tv?» non dà luogo ad alcuna risposta univoca, collocando quest'ultima nel territorio del forse. Il meglio che – su questo piano – si possa preliminarmente dire senza correre troppi rischi è che la serie *allude* al film, esattamente come le musiche di Jeff Russo alludono alla colonna sonora del film composta da Carter Burwell: qualcosa che sta tra il ricordo, il fantasma e il *déjà vu*. A ben vedere, infatti, nessuna opzione è stata scartata, e tutte le possibili forme di interferenza tra film e serie sono state, in qualche modo, contemplate: perché il senso della relazione si colloca a un altro livello, da un'altra parte – non in superficie, ma nella profondità di un confronto interrogativo tra due tipologie di discorso, due media, due istituzioni culturali; in questo senso, *Fargo* è un emblema volutamente sfocato di come il cinema possa *risuonare*, in senso produttivo, nella televisione, e di come la televisione possa *ricordare* il cinema (ma trasformando il ricordo in un processo di ripensamento).

A fare di *Fargo* non, semplicemente, una bella serie tv ma una serie *utile* è proprio questa costante consapevolezza di stare lavorando su un film e sul cinema nell'ottica di una *quest* identitaria: l'effetto complessivo – che, almeno in questo caso, è più importante dello scrutinio dettagliato delle varianti – è quello di una specie di *pressione* del film e del cinema sulla serialità e sulla televisione, i quali agiscono un po' come spettri costantemente evocati in forme molto diverse. Far vedere e anzi convocare, per allusione, lo spettro del cinema – e quello del film dei Coen – appare, in effetti, uno degli obiettivi di questa serie e, insieme, al di là di quello che si è già detto, anche una delle ragioni del suo fascino.

In questo caso, insomma, la televisione non si limita a fare il verso al cinema, o ad approfittarne, o a riprenderne alcune qualità o strategie di messa in scena, ma attiva un confronto con *operazioni* e *problemi* di ordine cinematografico sia sul piano del racconto, sia sul piano dello stile. Si pensi, per esempio, al modo in cui film e serie tv dialogano in merito alla trama, agli eventi, ai personaggi. *Fargo* tv non è né un seguito né una continuazione, ma una specie di ipertesto che riprende la sintassi modale con cui si dispongono e oppongono nel film personaggi e mondi. Siamo insomma nell'ordine della somiglianza archetipica, che è un caso interessante a metà tra la citazione, l'espansione, la riscrittura eccetera. Basta guardare, per rendersene conto, alla ricorsività di figure dalla parte del male e del bene, figure che condividono qualità che forzano ma, al tempo stesso, dissimulano una certa somiglianza, e cioè una somiglianza di superficie. C'è, appunto, qualcosa dello spettro o della radiografia: ridotti all'osso di un'analisi ai raggi x, questi personaggi si somigliano non poco; vestiti dei loro caratteri discorsivi, si distinguono piuttosto nettamente. Senza per questo essere maschere o stereotipi. È una specie di prova di fratellanza o gemellarità diversa, un'interferenza di tipo, però, ondulatorio. Se tiri dalla parte della somiglianza, lasci scoperte troppe differenze, e viceversa. L'enigmistica, appunto, non funziona, o non arriva a dire niente di particolarmente interessante.



Le due stagioni rappresentano una specie di doppio seguito (non una continuazione) solo su un piano atmosferico, e per l'esattezza con riferimento a uno dei principali protagonisti del film, vale a dire – come suggerisce il titolo – un luogo, che poi vuol dire un certo paesaggio geografico ma anche, anzi soprattutto, antropologico e morale. Rispetto al film, la prima stagione lavora avanti nel tempo, 2006, la seconda all'indietro, 1979, lasciando così il film nel mezzo di un'ipotetica cronologia delle "novelle di Fargo"; del resto, che cosa mai significherà l'insistenza sul simbolo di Paul Bunyan, il *giant lumberjack* in cui si materializza una certa vena del folclore nordamericano? In fondo, come *Fargo* film è una specie di *tale* all'interno di questa tradizione, all'interno del folclore di questa terra e di questi americani (più esattamente, una delle tante "storie vere" che possono essere raccontate), così lo sono le due stagioni della serie, in movimento tra Nord e Sud Dakota e Minnesota, con piccole fughe altrove – Montana, Nevada.

Anch'esse storie vere che, come quella del film, vanno incontro a un generico principio di drammatizzazione. In questo senso, film e stagioni televisive fanno esattamente la stessa cosa, e il film finisce in qualche modo inglobato nell'allargamento che la serie opera rispetto ai "racconti di Fargo", ricevendo in cambio una nuova collocazione all'interno di una narrazione che, semplicemente, continua altrove, che prova a continuare altrove, e per l'esattezza in televisione. All'andata, rappresentata dalla precedente operazione di novellizzazione compiuta dal film rispetto alle "storie vere" di Fargo, è qui all'opera anche un fenomeno di ritorno, non però del tipo in cui i contemporanei *reebot* o *prequel* cambiano significato e posizione a un originale; piuttosto, nel senso di un allargamento dello *storytelling* in merito a Fargo e dintorni. Così che il film finisce per diventare *parte* di una serie, non il film da cui è tratta una serie televisiva.

In tutto questo, naturalmente, si danno alcuni fenomeni di intertestualità in senso proprio, vale a dire la presenza effettiva di un testo dentro un altro testo; anzitutto, tra le due stagioni, grazie alla figura di Molly Solverson, che nella seconda è la bambina protagonista della prima; ma anche rispetto al film, grazie all'episodio – il quarto della prima stagione – con cui, in modo estremamente ellittico, la valigetta nascosta nel film da Carl viene



ritrovata da Stavros Milos: il film è ambientato nel 1987, la prima stagione, come detto, nel 2006; questo episodio è un flashback, ed è collocato, appunto, nel 1987. La storia, dunque, *continua*, ma un'altra storia: tutto sommato, siamo ancora nell'ordine di una narrazione che allarga verso altri esiti, di fatto includendo il film, mentre se lo lascia alle spalle; in questo senso, anzi, il film vale letteralmente come porzione del passato di Fargo all'interno della storia, in cui esso è incluso implicitamente; al tempo stesso, tornando la seconda stagione ancora più indietro, al 1979, e annodandosi alla prima, fa del film un tassello del futuro di Fargo – di una delle tante storie vere che abiteranno di lì a qualche anno il Minnesota e dintorni. In senso narratologico, dunque, la nozione che meglio aiuta a descrivere i rapporti di contenuto tra film e serie è quella che Genette definisce *estensione*, vale a dire l'aggiunta di blocchi di testo, in questo casi laterali, rispetto a una prima storia, che però, lo abbiamo visto, è prima solo in quanto innesca una volontà di racconto. In realtà, si tratta soprattutto di tangenze, ancora una volta, sembrerebbe, ispirate al modo laterale in cui un film e una serie chiamate Fargo *non sono* ambientate a Fargo.

Da un lato, insomma, un legame "archetipico", dall'altro, un debolissimo intreccio, sul piano discorsivo, tra gli eventi. A tenere insieme le cose, il paesaggio, geografico e umano, presente e passato, di cui le due stagioni della serie raccontano altre storie vere – del resto, sono tutti racconti storici: anzi, più esattamente si intuisce subito un legame dell'ordine dell'epica – un'epica ovviamente basso-mimetica. E che il legame sia dell'ordine di un'espansione del racconto di gesta più o meno eroiche e fatti più o meno notevoli (dentro uno schema ripetibile) lo rivela l'unico caso di legame davvero esplicito, quello sul piano paratestuale: serie tv e film condividono infatti un insieme di strategie e di elementi legati alla loro natura di *testi*, nella fattispecie titoli e cartelli e "grafica".

A ben vedere, insomma, almeno sul piano degli eventi e dei personaggi, la serie non si ispira – in senso "classico" – al film dei Coen: si ispira, semmai – portando con sé una domanda narratologica –, al modo in cui il film ha raccontato, ha dato corpo narrativo ma anche morale, alla sua "storia vera", al fatto che alla base di tutto ci fosse una storia vera; se si vuole, appunto, si ispira a una *forma di racconto*, a un approccio narrativo nei confronti di una vicenda storicamente vera. Non cita un film, ma va all'origine: cita – se proprio vogliamo usare questa parola – una *modalità di trasformazione e di disposizione* di una serie di fatti di cronaca in un racconto audiovisivo. In questo riferimento consapevole a un modalità di racconto, la questione della forma, dello stile, vi entra fatalmente come un elemento rispetto al quale appare necessario compiere una scelta. Finché si tratta di essere narratologi, è tutto relativamente più semplice; ma quando si passa a considerare il piano del discorso, le cose cambiano sensibilmente, perché le differenze contano, eccome.

Dire che *Fargo* tv possiede qualità cinematografiche è dire una banalità, quasi una tautologia. E questo vale per tutti quei discorsi che si limitano a riconoscere che certa serialità televisiva contemporanea possiede caratteristiche cinematografiche. Il problema, anche in questo caso, va posto in altri termini: ci si deve cioè chiedere in che senso e in che modo *Fargo* tv negozia, e se negozia, qualche tipo di rapporto con il cinema, e se e come lo problematizza rispetto a una domanda identitaria. Più esattamente, che effetti conduce questo dialogo, se vissuto consapevolmente e non come sem-





plice abbellimento o seduzione rivolta a un certo pubblico – e insomma, che conseguenze produce l'eventuale desiderio di non voler, appunto, trarre una serie da un film, ma la volontà (o forse, ormai, la necessità) di realizzare qualcosa che metta apertamente in gioco il problema del dialogo tra un testo e un altro, e tra un *modo dell'immagine* e un altro. Di fatto, *Fargo* tv, anche in questo caso, sembra esaltare riflessivamente il problema, portando in primo piano il momento dell'analisi e della traduzione televisiva di un problema già affrontato dal film.

In particolare, ciò che, su questo piano, distingue *Fargo* tv dalla più o meno vasta categoria di serie tv con *appeal* cinematografico è che il problema dello stile del racconto viene vissuto come esibizione consapevole della sua *prestazione*. Non è una questione da poco, soprattutto per come conduce verso un territorio segnato da un'affascinante ambiguità: in *Fargo* tv si assiste infatti alla ripresa *complessiva* di una sensibilità per il piano della messa in scena accanto e, in alcuni casi, contro quella che dovrebbe essere la missione e la logica esemplari della serialità televisiva, e cioè *raccontare storie*, e continuare a farlo – una missione e una logica che le vengono proprio dalla sua natura seriale, episodica e prolungata. Non è un innesto da poco, si diceva: lo stile e le sue domande richiedono tempo, si rubano del tempo, e non è detto che non rappresentino, almeno in parte, almeno un po', un tradimento dell'identità della serialità televisiva. E la nascita di qualcosa che, a ben vedere, non è più cinema ma non è neppure del tutto televisione.

Quanto allo stile, in particolare, la serie continua a porsi, e anzi rilancia in modo acuto, un problema già al centro delle stilistiche del film: vale a dire, come coniugare cronaca e racconto, storia e romanzo, verosimile e credibile, omaggiando al tempo stesso sia quel "rispetto" enunciato fin dai cartelli iniziali per la presunta veridicità della storia e dei suoi attori, sia la volontà propriamente epica di spremere da tutto questo un racconto insieme morale e spettacolare, istruttivo e piacevole. Detto altrimenti, Fargo tv include nella serialità televisiva il *problema* dello stile, rubando al cinema non semplicemente una serie di strumenti, ma una domanda che la serialità televisiva ha cominciato a porsi davvero solo di recente, almeno in un modo che eccede i limiti dell'appiattimento delle scelte stilistiche sulla necessità primaria di far progredire una storia, di serializzare un racconto. In proposito, può essere sufficiente evocare l'apertura della seconda stagione, un caso particolarmente interessante perché somiglia a un'autointerrogazione lanciata proprio alla forma narrativa della serie: un *incipit* che tiene insieme un finto film su un episodio della storia americana con protagonista il futuro presidente degli Stati Uniti, alcuni frammenti di telegiornale e l'avvio del racconto.

L'idea che sussume un po' tutte le altre è che *Fargo* tv metta in gioco una *riattivazione generica*, e sempre problematica e (auto)riflessiva, di un immaginario, di un registro, di una logica degli eventi, di un ritmo, di un modo dell'immagine, di un'assiologia morale e qualcos'altro ancora guardando direttamente all'esempio del cinema. In breve, una riattivazione che è insieme, causa ed effetto di qualcosa di simile a una *reciproca inclusione* di film e serie tv, fino a produrre una specie di terza cosa che tiene insieme, e mette in tensione, cinema e televisione. Detto altrimenti, *Fargo* tv usa il "potenziale" del cinema per analizzare la televisione, per forzarne un po' i limiti e la tradizione, per compiere una serie di prove di fattibilità.

Ora, questa terza cosa fondata sulla *messa in scena* problematica del dialogo intertestuale e intermediale tra cinema e televisione mi sembra coincidere con una specie di definizione della *quality tv* contemporanea o, meglio, di una sua regione ben precisa e, tutto sommato, non maggioritaria. Qualcosa di simile a una *modernità televisiva*, ma nel senso di paradigma modernista, nel senso in cui la modernità è sempre, in modo esplicito, un lavoro sul testo, sul *medium*, sulle sue pratiche di composizione e di lettura, sui suoi protocolli sociali e culturali: del resto, com'è noto, la televisione non ha avuto una fase moderna, ed è stata soprattutto, fin da subito, postmoderna. Forse, se la serialità televisiva è oggi "*bigger*" (anche in senso valoriale), è anche perché, grazie all'*esempio* del cinema, grazie al rilancio di certe domande che il cinema si è già posto, sta vivendo finalmente una fase di autoconoscenza identitaria di stampo moderno. Una fase destinata, per forza di cose, a cambiare la consapevolezza delle sue misure.

Cineforum — Via Pignolo, 123 / 24121 Bergamo — Anno 57 - N. 4 Maggio 2017 — Spedizione in abbonamento postale DL 353/2003 (conv. in L. 27/2/2004 n. 46) art. 1, comma 1 - DCB Poste Italiane S.p.a. / € 8,00

cineforum

564

maggio 2017

primopiano

Elle
Paul Verhoeven

Personal Shopper
Olivier Assayas

04 — 25

i film

L'altro volto della speranza
Dawson City - Il tempo fra i ghiacci
I Am Not Your Negro
Vedete, sono uno di voi
La tartaruga rossa
Virgin Mountain
La vendetta di un uomo tranquillo
Loving
Il viaggio
Victoria

17 anni (e come uscirne vivi) — Libere disobbedienti innamorate — Il permesso. 48 ore fuori — Mal di pietre — La cura dal benessere — John Wick. Capitolo 2 — Classe Z

26 — 65

book

Da Fargo a Fargo

True Detective

Benvenuti al Nord: P'tit Quinquin fra cinema e serialità

Le serie tv statunitensi nell'era del digitale, fra politiche industriali e costruzioni formali

66 — 81

festival

35° Bergamo Film Meeting
Concorso
Omaggio a Jean-Claude Carrière
Retrospettiva Miloš Forman
Europe, now! D. Cabrera, D. Kári, T. Anastopoulos
Visti da vicino

82 — 91

Rivista mensile di cultura cinematografica

9 770009 703004 04564

